

Florentiner „Modellkünstler“ im späten Cinquecento

Michael W. Cole
Ambitious Form: Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence.
 Princeton, Princeton University Press 2011. 364 p., ill.
 ISBN 978-0-691-14744-4. \$ 49,50

Michael W. Coles Buch hat es sich zum Ziel gesetzt, die Florentiner Skulptur der zweiten Hälfte des Cinquecento zu umreißen. Dies geschieht anhand der Behandlung der Werke von Bartolomeo Ammannati (1511-92), Giambologna (c. 1529-1608) und Vincenzo Danti (1530-76). Der aus Settignano bei Florenz gebürtige Ammannati gehörte einer älteren Generation an als der Flame Giambologna und der aus Perugia stammende Danti. Anders als die beiden jüngeren Künstler war Ammannati in Florenz ausgebildet worden und hatte dort schon gearbeitet, bevor er nach Aufhalten in Venedig und Rom 1555 in den Dienst des Herzogs von Toskana, Cosimos I. de' Medici, eintrat – zwei Jahre vor Danti. Als Cosimo 1574 starb, endete die Bildhauerlaufbahn der beiden Italiener; Giambologna schuf hingegen (als Hofbildhauer von Cosimos Nachfolgern, den Granduchi Francesco und Ferdinando I.) erst danach den Großteil seines Œuvres.

Schon daraus geht hervor, dass die Einschränkung auf diese drei Künstler keine angemessene Behandlung der Florentiner Skulptur der zweiten Jahrhunderthälfte zulässt: Bedeutende Persönlichkeiten wie Vincenzo de' Rossi, Battista Lorenzi, Valerio Cioli, Giovanni Bandini und Giovanni

Caccini werden nur am Rande berührt. Stattdessen erweist sich *Ambitious Form* als ein Buch über Giambologna.

STILGESCHICHTE VERSUS CRITICAL HISTORICISM

Coles Hauptthesen können wie folgt zusammengefasst werden: Giambologna sei ein Florentiner Künstler gewesen, der auf Ammannati und Danti reagierte. Das betreffe auch seine Architektur und die Aufstellung seiner Skulpturen im öffentlichen Raum. In dieser Hinsicht seien Ammannati und Giambologna „political actors“ (285) gewesen. Diese Thesen richten sich gegen das angeblich vorherrschende Bild von Giambologna als Nachfolger Michelangelos, dem der rege Handel mit seinen Kleinbronzen zu einer internationalen Ausstrahlung verholfen habe. An dieser Verzerrung sei die Stilgeschichte schuld. Cole hingegen versteht seine Studie als „historicizing art criticism“ (12). Ihm deshalb das Interesse an Formfragen abzusprechen, wäre ungerecht, schließlich gibt es subtile Werkanalysen (wie z.B. 39, Anm. 43). Um Form geht es primär in den ersten fünf Kapiteln; erst in den beiden letzten tritt der historische Aspekt in den Vordergrund.

Obwohl Cole stark an rezeptionsästhetischen Fragen interessiert ist, trägt das Bildmaterial dieser Gewichtung nicht hinlänglich Rechnung. Druckfehler zeugen von Eile bei der Produktion. Die Angabe, Ammannatis nackt dargestellte *Ops* sei diskret drapiert (19), ist nicht nachvollziehbar. Leider fehlt ein Literaturverzeichnis, obgleich die Sekundärliteratur umfassend berücksichtigt worden ist. Nach der Veröffentlichung von Coles Buch sind zu Ammannati drei weitere Publikationen erschienen: *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Ausst.kat. Florenz (Museo Nazionale del Bargello, 11. Mai–18. September



Abb. 1 Pietro Candido zugeschr., Bildnis des Giambologna in seiner Werkstatt, 2. Hälfte 16. Jh. Edinburgh, National Gallery of Scotland (Giambologna: gli dei, gli eroi, Ausst.kat. Florenz 2006, Abb. 17)

es seinem Herrn, Francesco Maria II. della Rovere, mitgeteilt (1-3). Doch in dem Brief, der dies bezeugen soll, gibt Fortuna nur die damals verbreitete Ansicht wieder, Giambologna besitze die „ambizione estrema d'arrivare a Michelangelo“, den bedingungslosen Ehrgeiz, Michelangelo zu erreichen. Wie das weiter unten gebrauchte „avanzare“ bestätigt, wird in diesem Passus Giambolognas Ambition, berühmt zu werden, thematisiert und nicht seine Nachahmung von Michelangelos Stil.

2011; vgl. die Besprechung von Artur Rosenauer in diesem Heft, 292ff.), hg. v. Beatrice Paolozzi Strozzi/Dimitrios Zikos, Florenz 2011; Marco Calafati, *Bartolomeo Ammannati: i palazzi Grifoni e Giugni*, Florenz 2011 und *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, hg. v. Cristina Acidini/Giacomo Pirazzoli, Florenz 2011.

Angesichts von Coles programmatischer Ablehnung von Stilkritik würde man von ihm selbst einen kritischeren und philologisch korrekteren Umgang mit den Schriftquellen erwarten. Diese werden häufig geschmeidig der eigenen Argumentation angeglichen, wie die folgenden drei Beispiele illustrieren mögen: Für Cole geht der Fehler der Forschung, Giambologna als Nachahmer Michelangelos darzustellen, auf Giambologna selbst zurück. Der Bildhauer habe dies dem damaligen urbanistischen Botschafter Fortuna gesagt und dieser

Die angeblich andauernde Rivalität zwischen Ammannati, Giambologna und Danti versucht Cole durch Niccolò Gaddi zu belegen (13f.). Dieser habe berichtet, wie Giambologna sich darüber beschwerte, dass man seine Assistenten Danti zugeteilt habe. Allerdings war Danti zum Abfassungszeitpunkt des Briefes, dem 23. November 1577, bereits tot. Schließlich habe Ammannati 1578 das Gerücht verbreitet, die Beschädigung der Steinbrüche von Pietrasanta sei Giambolognas Schuld (14). In der von Cole unterschlagenen Fortsetzung von Ammannatis Brief wird jedoch deutlich, dass Giambologna von seinem Künstlerkollegen Ammannati verteidigt wurde. Das auch sonst im Umkreis des Flamen anzutreffende Phänomen der Künstlersolidarität wäre der Vertiefung wert gewesen.

FAHRLÄSSIGER UMGANG MIT DEN FAKTEN

Ähnlich fahrlässig wird mit Kunstwerken und Datierungen umgegangen: Dass das aus der Farnese-Sammlung stammende, nie in Florenz nachgewiesene Alabasterrelief der sog. *Allegorie auf den toskanischen Erbprinzen Francesco* (Madrid, Prado) irgendwie mit dem Tod von Garcia und Giovanni de' Medici im Jahr 1562 zusammenhänge (6), wie Cole suggeriert, ist nicht zu belegen. Die Rekonstruktion der Provenienz des Reliefs hätte hier möglicherweise Klarheit über den Auftraggeber und den Entstehungskontext dieses rätselhaften Werkes schaffen können, zumal Giambologna für ein Mitglied der Familie Farnese gearbeitet hat. Doch Sammlungsgeschichte wird von Cole für seine Argumentation nicht fruchtbar gemacht.

Gerne wüsste man zudem, wo sich Giambolognas *Christus an der Geißelsäule* aus den 70er Jahren befindet (19), oder warum man Regine Schallerts nicht hinlänglich begründeter Ansicht folgen soll (113), eine Zeichnung in New York stelle Giambolognas ältesten Brunnen aus den 60er Jahren dar (Fernando Loffredo wird in Kürze einen Neufund zu diesem Thema in *Saggi e memorie* publizieren, der die korrekte Deutung des Blattes ermöglichen).

Wie diese Beispiele illustrieren, ist Coles Argumentationsstil häufig ein apodiktischer. Dabei bedient er sich vorzugsweise Analogieschlüsse und freier Assoziationen, wie etwa bei der Deutung von Giambolognas Haltung in seinem Porträt in Edinburgh (*Abb. 1*): Sie gleiche der seines Florentiner *Neptun*, den man ebenfalls darauf sieht, und diese „repetition suggests an analogy between the god's baton and the architect's instrument, and more generally associates the mastery or control that the sea god holds over the waters with the artist's work“ (164).

„MODELS“

Im ersten Kapitel tritt Giambologna als ein Künstler auf, der sich in exzessiver Weise dem Modellieren verschrieben hat. Dabei beruht dieser Eindruck lediglich auf der Tatsache, dass besonders viele seiner Modelle auf uns gekommen sind, was,

wie hier verkannt wird, mit ihrer Überlieferungsgeschichte zusammenhängt. Schon in Rom habe der Flume laut Giorgio Vasari und Raffaello Borghini viel modelliert – gleichsam zur Illustration präsentiert der Verf. ein Bild von Hendrik III van Cleve (*Abb. 1.7* und *1.8*), auf dem man einen Modelleur erkennt, der gerade vor einer antiken Statue deren kleinformatische Kopie formt.

An dieser Stelle hätte man auf den hölzernen *Julius Cäsar* verweisen können, der kürzlich als Leihgabe in das Bayerische Nationalmuseum gelangte. Die Statuette soll nämlich aus Giambolognas römischer Zeit stammen. Sie besteht aus einem Material, das für Entwürfe nordländischer Bildhauer typisch ist. Dagegen werden hier angesichts ihrer „contorted poses“ (46), die laut Cole den Entstehungsprozess wächserner Entwürfe festhalten, auch Ammannatis Bronzen am Florentiner Neptunbrunnen behandelt und ohne spezifischen thematischen Anhaltspunkt als sogenannte *sforzi* interpretiert. Das ist insofern irreführend, als der Begriff, wie auch Cole richtig zeigt, in der Kunstliteratur für die Malerei verwendet wird (für die überzeugende Deutung der Ikonographie dieser Figuren nach Jacopo Sannazzaro vgl. Alessandro Cherubini in: *L'acqua, la pietra, il fuoco*, 72f.).

„PROFESSIONS“

Kapitel 2 diskutiert den Florentiner Bronzeguss der zweiten Hälfte des Cinquecento. Giambologna war damals der bedeutendste Bronzeplastiker der Toskana. Allerdings weiß man nicht, wie er sich mit der Gusstechnik vertraut machte. Cole hebt zu Recht seine Expertise als Gießer am Beispiel der Entstehungsgeschichte des Bologneser *Neptun* hervor, bietet aber keine Antworten auf dieses alte Problem. Des weiteren übernimmt er ungeprüft die Information des barocken Kunstschriftstellers Filippo Baldinucci, demzufolge Giambologna große Mengen an Kleinbronzen produziert habe. Hätte Cole die Rechnungsbücher des Bronzegießers Domenico Portigiani konsultiert, der seit 1581 Giambolognas Bronzen fertigte, wäre ihm klargeworden, dass Baldinucci die Situation im Seicento reflektiert, als Giambolognas Nachfolger dessen Kleinbronzen *en masse* replizierten.

Was Giambologna dagegen vor allem interessierte, waren Aufträge für Großbronzen. Das bezeugt unter anderem Scipione Ammiratos Bemerkung, der Bildhauer habe sich im Dienst Großherzog Franciscos mit der Anfertigung von Kleintieren begnügen müssen, obwohl „havendolo Iddio creato a far con la scoltura colossi, & machine grandi“. Cole ist zuzustimmen: Die Beschreibung Ammiratos trifft nicht auf Giambolognas Kleinbronzen zu, sondern bezeichnet Naturabgüsse. Solche hat der Flame nie geschaffen (79). Doch die bewusste Übertreibung Ammiratos bestätigt Giambolognas Vorliebe für die Großplastik. Es ist kein Zufall, dass der erste mediceische Auftrag für eine Großbronze (das Reiterstandbild Cosimos I. auf der Piazza della Signoria) ihn nur Tage nach Franciscos Tod erreichte.

„NATURALISM“

Im 3. Kapitel werden kolossale Marmorblöcke und die Bronzen unter der Rubrik „Found objects“ behandelt. Um aber solche Blöcke zu brechen, braucht man spezialisierte Handwerker, und auch das Gelingen einer Legierung hängt von Wissen und besonderen Fertigkeiten ab. Anschließend argumentiert Cole, dass Giambolognas berühmter *Raub der Sabinerin* (Florenz, Loggia dei Lanzi) die Erinnerung an den Marmorblock bewahre (der junge Römer sei gleichsam eine Statue in der Statue), und versucht dies mit den Lobgedichten zu belegen, die auf die Gruppe nach ihrer Enthüllung 1583 verfasst wurden. Ob die triviale Topik dieser Gelegenheitslyrik solch starken Beweiswert besitzt, sei dahingestellt.

An den Marmorblock erinnere zudem die Frontalansicht, für die Giambologna seine Gruppe konzipierte (96), denn in der Loggia dei Lanzi könne man sie nicht umgehen. Beide Argumente richten sich implizit dagegen, im *Raub der Sabinerin* wie bisher ein Manifest manieristischer Vielansichtigkeit zu erkennen. Allerdings ist dies die einzige Skulptur an der Piazza della Signoria ohne politischen Gehalt, was nahelegt, dass sie nicht für diesen Aufstellungsort konzipiert wurde. Außerdem werden bekanntlich in zeitgenössischen Stichen ihre Dreiviertelansichten gezeigt – eben jene,

die in ihrer letztlich Aufstellung nicht zur Geltung kommen. In offenem Widerspruch zu seiner bisherigen Argumentationslinie deutet der Verf. das Werk dann später als autonom (im Abschnitt „Autonomous Marble“, 99ff.).

Das Ende des Kapitels ist einem Leitmotiv der Interpretationen Coles gewidmet: Brunnenfiguren als „fictions of production“ zu deuten (107ff.), ein autopoietischer Deutungsansatz, der bereits die Arbeiten des Verf. zu Cellini bestimmt hatte (vgl. Cellini's blood, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, 215-235, und die Monographie *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge Mass. u.a. 2002). Der Bezug auf Aristoteles, den Cole generell für Ammannatis *Fontana di Sala Grande* (Florenz, Bargello) postuliert, ist meines Erachtens ein ganz spezifischer, da sich ihr Programm konkret auf *De Generatione et corruptione* bezieht, wie ich im Florentiner Katalog argumentiert habe (176f.; vgl. ebda. meine Rückführung der präzisen politischen Anspielung des Brunnens auf die Theorien der sogenannten „Aramei“, einer Gruppe medicitreuer Intellektueller).

„POSE“

Das 4. Kapitel beginnt mit einer wenig überzeugenden Widerlegung von Detlef Heikamps Deutung der Vögel für die Grotte in der Villa von Castello bei Florenz als Darstellungen transitorischer Bewegung. Für Cole sind sie hingegen nur ausgestopfte Tiere. Von den Vögeln geht er zu den Figuren über. Doch gerade hier findet man transitorische Momente im Übermaß, denn wie lange kann Giambolognas *Merkur* auf einem Fuß stehen, wie lange der Römer die Sabinerin hochhalten?

Den größten Teil dieses Kapitels nimmt ein Abschnitt ein, in dem Giambolognas Entwürfe für Herkulestaten mit Randzeichnungen in Exzerpten aus Leonardos *Trattato* in Verbindung gebracht werden (137ff.). Da mindestens eine dieser bebilderten Abschriften einem Freund Giambolognas gehörte, ist es durchaus möglich, dass der Flame, wie Cole annimmt, sie kannte. Eine andere Frage ist jedoch, ob er wirklich Leonardo brauchte, um einen zum Schlag ausholenden Arm darstellen zu können (144ff.). Das Motiv kommt schon bei Mi-

Abb. 2 Giambologna, Der hl. Antoninus von Florenz vergibt dem „Magistrato degli Otto“, 1582-1590. Florenz, San Marco, Salviatikapelle [Cole 2011, Abb. 6.8.; dort, S. 207, erstmals das Bildthema zutreffend identifiziert]



chelangelos Modellen für einen *Samson*, der zwei *Philister* erschlägt vor sowie in Giambolognas erster großformatiger Marmorgruppe (London, Victoria and Albert Museum).

Generell stellt Cole Giambologna als eine an kunsttheoretischen Fragen besonders interessierte Persönlichkeit dar, eine Deutung, der dessen wenige erhaltenen und in einem sprachlich wenig überzeugenden *Volgare* verfassten Briefe widersprechen.

„SCULPTURE AS ARCHITECTURE“

Coles anschließende Untersuchung von Fragen des Gleichgewichts (147ff.) scheint eher zum nächsten, kryptischsten Kapitel des Buches zu gehören, dem über „Skulptur als Architektur“. Auch Giambologna hat sich als Architekt betätigt, reicht aber in diesem Gebiet kaum an Ammannati heran. Dass ein Bildhauer im Entwurf seiner Figuren konstruktiv (und damit wie ein Architekt) denken muss, ist aber nichts für die zweite Cinquecentohälfte Spezifisches, wie Cole behauptet. Das gleiche gilt für das Verhältnis von Skulptur und Architektur, das in Florenz auf einer ins 13. Jh. zurückreichenden Tradition beruht.

Dagegen hat sich Giambologna ganz bewusst und aufs Genaueste Gedanken über die Statik seiner Figuren und Gruppen gemacht bzw. exakte

Messungen angestellt, um ihr Gleichgewicht zu sichern. Dies wurde z.B. deutlich, als man 2006 für die Florentiner Giambologna-Ausstellung den überlebensgroßen Marmor-*Neptun* des Bargello zu seiner jetzigen Position bewegte. Und hiermit hängt sicherlich auch Giambolognas systematischer Gebrauch originalgroßer Modelle zusammen.

„CHAPELS“

Im vorletzten Kapitel werden Werke behandelt, die bisher in der Forschung weniger Aufmerksamkeit gefunden haben, wie die von Giambologna ausgestattete Salviatikapelle in S. Marco (Abb. 2). Sie wurde dem hl. Antoninus geweiht, einem ehemaligen Mönch dieses Klosters. Ausführlich dis-

kutiert der Verf. die Frage, ob es sich dabei um ein bewusstes „Ablenkungsmanöver“ von der um die Jahrhundertmitte neu entflammten, kultischen Verehrung eines anderen berühmten Dominikaners aus diesem Kloster, des Medicigegners Fra Girolamo Savonarola, handelte – eine Frage, zu der die enge Verwandtschaft der Salviati mit den Medici berechtigten Anlass gibt. Hier wäre es sinnvoll gewesen, auf Luciano Bertis *Il principe dello studio* von 1967 zurückzugreifen (v.a. 153-160). Der kürzlich verstorbene, ehemalige Florentiner *Soprintendente* zeigte dort, wie sehr der Stifter Filippo Salviati die Dominikanernonne Caterina de' Ricci verehrte, die stark zum Savonarolakult der Jahrhundertmitte beigetragen hatte. Es scheint deshalb unwahrscheinlich, dass die Kapellenstiftung gegen diesen Kult gerichtet war. Großherzog Francesco (in dessen Regierungszeit der Bau begonnen und zum größten Teil fertiggestellt wurde) hatte zudem kein gespanntes Verhältnis zu San Marco, wie Berti ebenfalls schon gezeigt hat. Cole begreift dagegen diesen Auftrag als eine Art Wettbewerb zum Savonarolakult (211).

Es wäre in diesem Zusammenhang interessant gewesen, auch auf Dantis Verbindungen zu San Marco (über Timoteo Bottonio, der im selben Kloster gelebt hat) einzugehen (zu Bottonio vgl. Paolo Plebani, *Intorno a Vasari: cinque lettere di Marco de' Medici a Timoteo Bottonio*, in: *Prospettiva* 132, 2008 [2009], 78-87).

„SCULPTURE IN THE CITY“

Das letzte Kapitel schließlich behandelt die öffentliche Skulptur Giambolognas unter Großherzog Ferdinando I. Im Abschnitt über die ursprüngliche Aufstellung des großen marmornen *Herkules, der den Kentauren erschlägt* am Canto de' Carnesecchi (heute in der Loggia dei Lanzi) wird dieses Werk als ein an die Familie Strozzi gerichtetes Mahnmal gedeutet. Doch war der zähe Widerstand, den Mitglieder dieser Familie gegen Cosimo I. geleistet hatten, Ende des Cinquecento, als Giambologna den *Herkules* zu meißeln begann, längst erloschen. Außerdem wurde – wie auch Cole zugibt – der Palazzo Strozzi (der sogenannte Palazzo delle cento finestre), den man auf einem Stich von Giuseppe

Zocchi zur Linken des *Kentauren* sieht, erst im Seicento gebaut und gehörte einem Familienzweig der Strozzi an, von dem nicht bekannt ist, dass er gegen die Medici rebelliert hätte. Um die tatsächliche politische Wertigkeit des *Herkules* zu ermitteln, müsste man Ferdinandos Politik in Betracht ziehen. Das Sujet hatte den Flamen aber schon in den 70er Jahren beschäftigt, wurde also nicht eigens für Ferdinando erfunden. Die Umsetzung der ursprünglich in Silber kleinformatig ausgeführten Komposition in eine kolossale Marmorgruppe dürfte auch gewichtige künstlerische Hintergründe haben.

Übrigens darf das Mediciwappen an der Fassade des unweit vom Canto de' Carnesecchi, an der Via Tornabuoni 8, gelegenen Palazzo der Altoviti (die auch zu den Feinden Cosimos gehört hatten) nicht im Sinne einer Treuebezeugung gegenüber den Medici gedeutet werden (269): Es wurde dort angebracht, als sich ein Zweig dieser Familie mit den Medici Tornaquinci verschwängerte.

Coles Buch mit seinem ambitionierten Titel trägt wenig Neues zum Verständnis von Giambologna bei. Von den Kunstwerken wie von den Quellen ist das Buch gleichermaßen weit entfernt – Ulrich Middeldorf hätte hier von einer „North Pole Art History“ gesprochen, jener Form der Kunstgeschichte, die bequem am Schreibtisch auch an den objektfernsten Orten entstehen kann. Einen heilsamen Effekt haben Coles polemischer Argumentationston und sein forcierter Revisionismus allerdings: Sie zwingen uns dazu, unser Bild von diesem bedeutenden Bildhauer immer wieder neu zu überdenken.

DR. DIMITRIOS ZIKOS
 Associazione Amici del Bargello,
 Lungarno Guicciardini 9r, I-50125 Firenze,
 dimitrioszikos@yahoo.com